

Estudo sobre o conceito literariedade, pensamento pragmatista e a estética popular na construção da identidade cultural na pós-modernidade do gênero Hip-Hop/ RAP.

Delfino Neto da Silva Rosa¹

Resumo:

O objetivo do trabalho é investigar o conceito literariedade, e em seguida pensar a literariedade como abordagem literária na relação da arte com o rap. No terceiro momento investigar como se constitui a estética do rap, mediante as raízes subjetivas do RAP em seu ethos discursivo numa construção simbólica e política – efeito estético como ato político. E por fim, analisar na identidade cultural na pós-modernidade a poética do poema 12 (doze) de outubro: Facção Central, álbum: Versus Sangrentos, 1999.

Palavras chaves: Literariedade, efeito estético, pós-modernidade, Hip-Hop e R.A. P.

¹ Aluno de graduação em letras português e suas respectivas literaturas - UNB. Trabalho de conclusão de curso. Ano: Julho/2015. Professor orientador: Dr. Anderson da Matta.

O que é literariedade?

Neste artigo pretendo ater ao termo literariedade, que foi amplamente difundida pelo Círculo de Moscou ou chamados formalistas russos. A história da literatura é uma ferramenta fundamental para entendermos alguns aspectos metodológicos e conceituais concernentes a estrutura da análise literária. O objetivo dos formalistas russos era promover os estudos da poética e da linguística, conforme programa submetido pelos organizadores ao secretário da Academia, o linguista famoso A. A. Chákhmatov (B. Eichenbaum, 1971, p. IX).

O conceito literariedade mereceu glosas de aditamentos, que não escondiam o seu caráter tautológico: se a “literariedade é o que faz de uma determinada obra uma obra literária”, segue-se que o objeto da ciência literária somente pode ser a obra literária (Eichenbaum, 1971, p. 8).

Roman Jakobson (*A Moderna Poesia Russa, ensaio I, Praga, 1921, p. 11*) deu em sua formulação definitiva: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas ‘literariedade’ (literaturnost), ou seja, o que faz de uma dada obra uma obra literária”. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de se ficcional ou imaginativa, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar.

Para realizar e consolidar este princípio de especificação sem recorrer às estéticas especulativas, foi necessário confrontar a série de fatos, escolhendo entre a quantidade de séries existentes aquela que, colocando-se ao lado da série literária, teria, entretanto, uma função diferente. O confronto da língua poética com a língua cotidiana ilustrou este procedimento metodológico.

Terry Eagleton em seu livro (*teoria da literatura*) traz em seu discurso, que a literatura é a escrita que, nas palavras do russo Roman Jakobson, representa uma violência “organizada contra a fala comum”. Segundo Jakobson, a literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana, ou seja, trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material (Eagleton, 2006, p. 03).

Em certo sentido, este foi a definição do ‘literário’ ou literariedade, apresentado pelos formalistas russos, entre os quais estava um seleto grupo como Vítor Skovski, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum entre outros. Este grupo de críticos militante

polêmico refutava contra as correntes simbolistas quase místicos que haviam influenciado a crítica literária de então, imbuído de um espírito prático e científico. Os formalistas russos transferiam a atenção para a realidade material do texto literário em si. A crítica caberia, segundo os formalistas russos, dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo religião, ou psicologia, mas uma organização particular da língua. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa.

A obra literária neste sentido não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era antes de tudo um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina.

Os formalistas russos em sua essência tiveram a aplicação da linguística ao estudo da literatura, e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupadas com as estruturas da linguagem. Os formalistas passaram ao largo da análise do conteúdo literário e dedicaram ao estudo da forma literária. Longe de considerarem a forma como a expressão do conteúdo, eles inventaram essa relação em que o conteúdo é a fundamentação da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal.

O fato de colocarem a poética do lado da linguística indica uma faixa de preocupações que seriam dominantes no movimento então esboçado, particularmente ao estudo da função poética como fato importante da linguagem. Desde o início, os membros da escola formalista russa caracterizavam por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrárias de artifícios e somente mais tarde passaram a ver esses elementos relacionados entre si: funções dentre de um sistema global.

O objetivo da escola formalista russa era formar uma consciência teórica dos fatos que se destacariam na arte literária enquanto objeto da ciência literária. Segundos os formalistas russos, as particularidades específicas dos objetos literários deveriam distinguir de qualquer outra matéria, isto é, independentemente da estética, filosofia etc. Os esforços dos formalistas russos se baseavam não em um resultado da constituição de

um sistema metodológico particular, mas nos esforços para criação de uma ciência autônoma e concreta.

Onde está a literariedade no RAP?

Determinar uma obra como literária é remontar na linguagem a sua função estética, de modo que o objeto literário traga em si não uma literatura, mas uma literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. Nas palavras de B. Eikenbaumo conceito literariedade soaria como “o objeto da ciência literária que deveria ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários”. Sendo o RAP uma particularidade das artes pós-modernas é interessante tomar como princípio a estética pragmatista que servira de linguagem para pensar a literariedade no RAP. A estética pragmatista de Richard Shursterman, nesse sentido, objetiva a investigação da literariedade na particularidade autônoma que ocorre no RAP. O RAP é a poética da arte Hip-Hop que traduz em linguagem a sua arte. A linguística para os formalistas russos era a forma fundamental para se pensar no literário a linguagem poética, e neste mesmo raciocínio a poética do RAP se estabelece.

Shursterman investiga no capítulo “A arte do RAP” do livro (*Vivendo a arte*) um subcapítulo intitulado “Autonomia e Distância”. Neste subcapítulo a ‘Autonomia’ será o objeto de investigação, pois o RAP como particularidade tem em si sua autonomia de produção estética e será elucidada pela estética pragmatista do Richard Shursterman que diz:

“Se o canibalismo eclético e desordenado do RAP viola as convenções estéticas modernas de pureza e integridade, sua insistência provocante na dimensão profundamente política da cultura desafia uma das convenções artísticas mais fundamentais da modernidade: a autonomia estética”. (Shursterman, 1998, p. 159)

A modernidade de acordo com Weber está ligada ao projeto de racionalização, secularização e diferenciação da cultura ocidental. O projeto de modernidade acabou com a concepção tradicional do mundo religioso e dividiu seu domínio orgânico em três esferas autônomas da cultura secular: ciência, arte e moral. Cada uma delas passou a ser conduzida por uma lógica própria interna, sob as legislações respectivas dos juízos teórico, estético e moral.

Esta tripartição fora refletida e intensamente reforçada pela crítica Kantiana que fez do espírito humano nos termos de razão pura, razão prática e juízo estético. Nessa divisão das esferas culturais, a arte se distinguiu da ciência, ao passo que não mais se comentava acerca da formulação ou à difusão do saber, sendo seu juízo estético essencialmente não-conceitual e subjetivo. Nesse interim, a arte também se separava das práticas éticas e políticas, que envolviam os interesses reais e conceituais. Deste modo, a arte foi relegada a um domínio desinteressado, imaginativo, que Schiller posteriormente descreveria como o domínio do jogo e da aparência. Assim como a estética se distinguia das esferas mais racionais do saber e da ação, ela também se separava radicalmente das satisfações mais sensoriais da natureza corporal do homem, residindo o prazer estético na pura contemplação desinteressada das propriedades formais.

O gênero Hip-Hop do “RAP ideológico” constituía uma violação das concepções compartimentadas e trivializada da arte e da estética. Alguns artistas do RAP repetem sistematicamente que seu papel enquanto artistas da realidade e professores da verdade é mostrar a banda podre da sociedade em especial a alguns aspectos da realidade e da verdade negligenciadas ou distorcidas pelos escritos historiográficos oficiais e pela transfusão contemporânea das mídias televisivas. Certamente, as verdades e as realidades que o Hip-Hop revela não são as verdades transcendentais e eternas da filosofia tradicional, mas antes os fatos mutáveis do mundo material, histórico e social.

O RAP é ideológico assim Shusterman afirma: “não insiste apenas na união do estético e do cognitivo; o RAP salienta o fato de sua funcionalidade prática no poder de perfazimento da significação e dos valores artísticos”. Algumas letras de RAP se consagram em conteúdo de consciência política, a honra e respeito aos revolucionários negros. O RAP engaja-se na luta através das práxis progressiva, que desenvolve pela sua dimensão artística. Existe Rap que funcionam como fábulas morais da rua, propondo nos fatos históricos de seu contexto interno uma forma de conselhos práticos sobre problemas criminais, problemas com drogas entre outros assuntos de utilidade pública.

Jameson diz que todo “esse movimento que o RAP faz enquanto produto de uma política cultural radicalmente nova, produz uma estética pós-moderna que coloca em primeiro plano as dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura política” (Shusterman, 1998, pág. 161). Jameson vê ainda que, esta nova forma cultural ainda é

“hipotética”, talvez esteja se desenvolvendo no RAP, cujos artistas buscam explicitamente o ativismo político e professoral, assim como anseiam acabar com a dicotomia socialmente opressiva existente entre arte legítima e divertimento popular, afirmando, ao mesmo tempo, o status popular artístico do Hip-Hop.

Como se constitui a estética do RAP?

O Rap é um gênero estritamente popular, que tem em sua fundação as raízes culturais a classe baixa da sociedade negra. O orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representa uma ameaça ao *status quo* complacente da sociedade, isso porque, o RAP enquanto forma legítima de arte tem como característica a fala ou conto. Suas canções não são cantadas, mas falada ou recitada. O RAP promove uma estética do grosseiro e primário, profere numa dicção corrompido, o ritmo é duro, mas são estes elementos que promovem o status estéticos, poético e artístico do rap (Shusterman, 1998, pág.144). Shusterman afirma ainda:

“O rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais” (Shusterman, 1998, p.144).

Embora o rap desafie tais convenções, ainda aos olhos de Shusterman, o RAP satisfaz as normas estabelecidas mais decisivas em matéria de legitimidade estética, normalmente negadas à arte popular. O RAP afronta qualquer distinção rígida entre artes maiores e arte popular fundada em critérios puramente estéticos. Shusterman sustenta essa afirmação em considerar o RAP em termos de estética pós-moderna, dado que a legitimidade estética é melhor demonstrada numa percepção crítica efetiva, numa leitura atenta de um RAP representativo, que mostra como o gênero pode responder às acusações principais voltadas contra a arte popular.

O modernismo segundo Shusterman é um fenômeno complexo e contestado, cuja estética reside a toda definição clara e consensual. Ainda assim, alguns temas e traços estilísticos são amplamente reconhecidos como característicos desse fenômeno, o que quer dizer que eles não estejam presentes, com certa nuance, em obras da arte moderna. Entre essas características podemos citar em particular: a tendência mais para

uma apropriação reciclada do que para uma criação original única; a mistura eclética de estilos; a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa; o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno. Quer essas características sejam qualificadas ou não de pós-modernas, o RAP as exemplifica de maneira marcante, colocando-as em evidência ao tomá-las conscientemente como temática. E ainda que seja rejeitada totalmente a categoria do pós-modernismo, essas características continuam sendo essenciais para compreensão da arte do RAP.

Qual é a relação do Hip-Hop/RAP com a arte?

O gênero Hip-Hop é um fenômeno sociocultural que surge no final dos anos sessenta em Nova York. O termo Hip-Hop designa um conjunto cultural mais amplo que o rap. O gênero Hip-Hop é formado por quatro elementos: o primeiro elemento, o talento lírico e rítmico do rapper, chamado MC, “Mestre de Cerimônia”; o segundo elemento, a música RAP dá o ritmo para os dançarinos de break, a dança; o terceiro elemento, o disc-jockey (DJ) que numa mesa de múltiplos canais constitui o fundo musical para as letras, o maestro; e por fim, o quarto elemento: a forma de expressão plástica, o grafite (Shusterman, 1998, p.145).

Estes quatro elementos: o mestre de cerimônia (MC), o break (a quebra, a dança), o disc-jockey (DJ) e o grafite (desenho) são estruturas que se relacionam com a arte do Hip-Hop. Cada elemento destes compõe a totalidade do Hip-Hop. Os elementos do Hip-Hop têm função autônoma, e juntos formam a cultura que se relacionam e complementam a arte Hip-hop.

O RAP um dos elementos do Hip-Hop exprime a linguagem poética da realidade urbana, que traduzem em seu texto os contextos da realidade, inerentes ao meio urbano; A ideologia do RAP afigura-se pelo poder verbal que na tradição negra é profundamente enraizada.

A cultura oral que o RAP estabelece, remonta os griots da África Ocidental, sendo esse sustentado por muito tempo no novo mundo através de concursos e jogos verbais convencionais. As figuras de linguagem tradicional, as convenções estilísticas e as complexidades impostas na criação verbal sejam da língua inglesa, portuguesa,

francesa representa na arte do RAP o discurso direto simples e de conteúdo contestador. A princípio, o discurso do RAP parece simples, mas as letras exprimem expressões espirituosas, de aguda perspicácia, formas de sutilezas linguísticas em seu diverso nível de significação, cuja complexidade é polissêmica, ambígua e intertextual.

A arte pós-moderna, como o RAP, se apropria de algumas temáticas com o intuito de mostrar que certos empréstimos de criação também sugerem que a obra de arte aparentemente original é, em si, sempre um produto de empréstimos desconhecidos, ou seja, o texto novo e único, sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores. Neste quadro pós-moderno não há originais intocáveis, definitivos, mas apenas apropriações e simulacros de simulacros; desse modo, as canções do RAP celebram simultaneamente sua originalidade e seu empréstimo em relação ao Hip-Hop.

As raízes subjetivas do RAP: A identidade cultural na pós-modernidade.

A mudança de paradigma que o RAP transformou na sociedade, baseia-se na difusão de informação e no estabelecimento de uma identidade singular, independente da identidade que a sociedade de outrora consumou. O campo da subjetividade nos remete àquilo que nos constitui no jogo discursivo resultante do relacionamento de cada um de nós com o meio social. Se pudermos enunciar como indivíduo, como sujeito de um discurso que o defini como uma individualidade, de fato somos ativos e passivos no confronto com outros discursos diversos, e é isso que é essencial na referência da construção de identidade.

Félix Guatarri e Suely Rolnik (1999) define a produção subjetividade como “essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”. Diferentemente do sentido atribuído ao conceito de sujeito durante a modernidade, os autores atualizam sua conceituação para o ambiente pós-moderno, no qual ao invés do monólito da identidade centrada na razão, na afirmação que a subjetividade pós-industrial traz em si.

A representação que o sujeito do Iluminismo centrou para qual o conceito de ideologia seria o mais adequado para explicar como se constitui sua identidade, perde aqui seu posto para um sujeito que, na verdade, não é compreensível com a utilização de seu discurso, mas que precisa incorporar vários “outros” no jogo de seu disfarce que

caracteriza a derrocada do investimento no poder da razão. Neste ambiente de parâmetros Iluministas, pode-se ainda compreender que há uma hegemonia do capital na produção do sujeito a partir da cultura de massas. À medida que há uma centralização do emissor das mensagens, há também a difusão de informações que acaba por gerar divergência de perspectiva através das quais as mensagens podem ser captadas.

Maffesoli (1998) chamou de tribos, ou seja, segmentos sociais que interpretam os agenciamentos subjetivos de formas particulares, produzindo microculturas com identidades próprias e que se entregam à produção de novas angulações de enfoque do real, priorizando partes das mensagens recebidas sob o vínculo hegemônico do agenciamento subjetivo e, de acordo com suas perspectivas, reafirmando-se como agentes de subjetivação. Neste sentido o hip-hop, que é um movimento de singularização pode ser destacado como uma particularidade importante dessa manifestação cultural.

Ao observarmos a origem sociológica dos hip-hoppers, poderemos perceber que se localiza nas margens dos grandes centros urbanos, mas principalmente às margens do poder político e da influência cultural e subjetiva. Deste modo, o hip-hop nasce das ruínas da sociedade urbana industrial, como afirma Tricia Rose: “Arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, o hip-hop transformou os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder”.

É preciso lembrar que o orgulho da raça negra é um dos fatores subjetivos mais fortes para manter a coesão do grupo que se reúnem em torno do hip-hop. O hip-hop é uma manifestação cultural que nasce no lugar em que cultura a hegemônica somente via uma terra arrasada, os guetos negros lugar de exílio onde se encontram os excluídos do mundo produtivo e até mesmo dos direitos de cidadania.

O hip-hop se edificou as margens dos centros urbanos, tornando-se corrente interpretativa a experiência da vida urbana marginal. Criar, apropriar de símbolos eruditos faz parte dessa manifestação artística. Tricia Rose, historiadora norte americana, fez uma análise fundamental no movimento hip-hop de Nova York dos anos setenta (1970). A autora descreve que uma característica principal desse seguimento artístico da arte contemporânea, é vista como uma fonte de formação de uma identidade.

A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica, a partir de um vínculo intercultural, na construção das redes da comunidade.

No Brasil essa corrente se construiu fundamentalmente como “compromisso”, pelasquais pessoas assumem obrigações recíprocas, comprometimento com ações comunitárias. O simbolismo dos sujeitos traduzem condições materiais para uma linguagem, que é matéria do RAP. Nesse sentido, não se trata de reduzir toda uma vida social a uma questão de representação, e sim de compreender como os sujeitos somente tem acesso às condições materiais por meio das representações que as constituem.

Ethos discursivo numa construção simbólica e política – efeito estético como ato político.

O discurso do RAP propõe refletir sobre a realidade em relação aos contextos inerentes em seu ethos discursivo para assim personificar na comunicação o que Shusterman vai dar como complexo do ponto de vista filosófico. A linguagem poética do RAP é variada e seu verso é ácido, áspero, identificado pelas redondilhas de rimas irregulares, a parte estilística dessa arte de provocar, se constrói no campo ideológico, a poética, por um lado, reverência o passado em seu sentido oral. Seu caráter é estritamente engajado, multifacetado e com fronteiras não muito bem definidas, as ideias que o hip-hop extrai ora divergentes entre si. O hip-hop apresenta uma dinâmica, cuja máquina motora deixa rastros de uma identidade que vai se construindo e se refazendo. O RAP engendra sua poética no segmento social, político, mas uma política institucional, fora do estado, vinculada num contínuo da cultura de massa, com a ingênua intenção de subvertê-la. No entanto, é preciso atentar para o fato de que o caminho a ser trilhado pelo movimento é dubio e, de certa maneira, característica do hip-hop como expressão de uma cultura popular urbana pura. Sua poesia verbal determinada por grupo social, que busca uma consciência coletiva, através de regras e valores sociais que orientam as ações dos indivíduos. A poesia é orientada para o outro, como Havelock escreve sobre a tradição grega antiga:

A poesia antiga está imune a essa espécie de idealização privada. Ela é, em sua forma e sua substância, “orientada para o outro”, não num sentido abstrato, mas no sentido de que o outro é uma audiência, um “público” externo à pessoa que fala: um público muitas vezes simbolizado, no vocativo, com um indivíduo, mas sempre percebido de modo palpável como um ouvinte, o qual é ainda um parceiro na poesia. Isto se dava porque a poesia

criou-se em sociedades de comunicação oral, as quais tinham também essa orientação para o outro. (1996:28)

A semelhança, certamente, não é a mesma quando se torna o processo histórico e os mecanismos de produção como parâmetros para comparar a poesia do RAP e a grega. Pode-se dizer que, a semelhança está no nível de uma poética veiculada pela cultura oral, com função de estabelecer uma função social. No caso do RAP, o uso de diferentes linguagens é inerente a ele próprio, lugar que origina o Hip-Hop. Uma das características naturais no processo de criação do RAP encontra-se em sua manifestação artística consolidada no diálogo. Assim, o Hip-Hop torna-se, por excelência um movimento antropofágico, combinação de modernização, industrialização, ideias modernistas que se apropria de obras canônicas e subverte numa expressão urbana. E, para elucidar esse diálogo, vejamos o efeito estético e discursivo do RAP 12 (doze) de outubro, do grupo Facção Central (São Paulo), álbum (Versos Sangrentos, 1997), tem como construção a forma de poema, que transfigura em linguagem predominantemente denotativa, e se volta para o contexto à denúncia de forma irônica sobre o cotidiano violento das crianças de periferia.

Análise poética do poema 12(doze) de outubro: Facção Central, álbum: Versos Sangrentos, 1999.

12 de outubro (Facção Central)

Cadê o meu presente o meu abraço
A bicicleta que eu sonhei não vem com o laço
Não tem bolo nem alegria,
É dia das crianças, mas não pra periferia.
Queria fugir daqui,
É impossível.
Eu não queria ver lágrimas,
É difícil.
Meus exemplos de vitória
Estão todos na equina
De Tempra, de Golf,
Vendendo cocaína.

Bem melhores que minha mãe no pé da cruz.
Pedindo comida um milagre pra Jesus,
Antes dosdoze eu vou estar com um oitão,
Matando alguém sem compaixão,
Vou ver o filho à mulher
Chorando no corpo,
Vou dar risada,
Vou dar mais uns quatro no morto.
Eu vou brincar de assassino descarregando um trinta e oito;
Legal a cara explodindo, voando um olho.
Hoje é dia das crianças e daí!
Quem ver sangue,
Não tem motivo pra sorrir.
Não existe presente na caixa com fita,
Só moleque morrendo na mesa de cirurgia.

Refrão

HOJE É DIA DAS CRIANÇAS E DAI
QUEM VÊ SANGUE NÃO TEM MOTIVOS PRA SORRIR
NÃO EXISTE PRESENTE E ALEGRIA
NEM DIA DAS CRIANÇAS NA PERIFERIA

Estrofe

Não dá pra ser criança comendo lixo,
Enrolado num cobertor sujo e fedido.
É dá esmola pelo amor de Deus num dia,
No outro é assalto não reage vadia.
O que eu vou ser quando eu crescer?
Quer dizer seu eu crescer!
Seu eu não morrer!
Um assaltante de banco um assassino.
descarregando minha PT no seu filho.
Eu vou fazer um rolê,

E, buscar meu presente uma vítima.
Anel de ouro corrente,
Vou mostrar minha pureza!
Vou matar o cuzão por uma carteira.
Feliz dia das crianças é doze (12) de outubro,
Põe um brinquedo em cima do meu túmulo.
Quem brinca com revólver não conhece alegria,
Não têm dia das crianças na periferia.

Refrão

HOJE É DIA DAS CRIANÇAS E DAÍ
QUEM VÊ SANGUE NÃO TEM MOTIVOS PRA SORRIR
NÃO EXISTE PRESENTE E ALEGRIA
NEM DIA DAS CRIANÇAS NA PERIFERIA

Link: <http://www.vagalume.com.br/facciao-central/12-de-outubro.html#ixzz3dCbklYzF>

O doze(12) de outubro foi criado no Brasil pelo decreto do presidente Artur Bernardes, em 1924. Mas somente em 1960, que o decreto ganhou força, impulsionado pela fábrica de limpeza e higiene infantil, JOHNSON & JOHNSON e pela fábrica de brinquedo da marca Estrela. As duas fábricas promoveram a semana da criança estabelecendo desta forma o feriado nacional. Deste modo, o assim dia doze (12) de outubro passou a fazer parte dos feriados nacionais dos brasileiros.

O poema doze de outubro retrata de forma irônica e agressiva sobre os problemas concernentes às crianças da periferia. O eu lírico expõe a contradição acerca da data doze de outubro, que representa a esperança, ou seja, a continuidade do humano. Mas ao entender diretamente esse dia, vemos a especial criança frustrada, que para a sociedade periférica não receberá, somente lhes restará o crime como fonte de alegria para assim adquirir algum bem em subtração do outro. O poema inicia-se trágico numa atmosfera de negação, em que o sujeito é absolutamente nulo, na margem insólita da vida onde as crianças protagonizam as desgraças advindas da periferia num desamor profundo e abissal, pois ao crescer num ambiente sem amor, sem presente, sem esperança nada resta a não ser a própria morte. Estas crianças são invisíveis perante a sociedade, e sua sombra recai nas mazelas das armas que é lhes imposta. A estrutura da

poética doFacção Central subverte as normas da escrita, em que cada verso desenha a fúnebre realidade estética pragmática, movimento esse que faz de cada palavra escrita o horror imagético que esse outro produz em sons, enunciados que retrata a vida silenciada na sua mais extrema miséria do eu que se perde em seu próprio esquecimento.

O doze de outubro extravasa em seu sentido último, pois a expressão verbal rítmica faz da composição oral as lágrimas de fuga que por sua vez é impossível em si, pois sua vitória está nas esquinas ostentando algum bem, bem diferente da ilusão das mães que rezam no pé da cruz pedindo comida ou um milagre divino. O ódio é umas das figuras elucidativas mais algozes dessa transfiguração, porque aos doze (12) anos o garoto estará portando um calibre 38.

O sorriso melindroso satiriza uma realidade que se insere em volto ao dia das crianças, soa como antônimo de alegria, esperança, reverência, mas sim em desgraça anunciada. Na segunda estrofe, o eu lírico questiona a sujeira que lhe foi herdada no trecho a seguir: /não dar pra ser criança comendo lixo/ enrolado num cobertor sujo e fedido/ é dar esmola por amor de Deus num dia/ no outro é assalto/ não reage vadia/ o que vou ser quando eu crescer/ quer dizer se eu crescer/ se eu não morrer/. Neste verso, a voz do eu lírico se revela inconformado com as condições que lhe foi imposta, mas em um sentido mais rigoroso, há o retrato de uma mãe e um filho no berço da miséria: o que eu vou ser quando eu crescer; eis o problema de não crescer em detrimento da miséria humana.

É nessa relação entre o eu e o outro que o rap assume sua força discursiva, ensejando a interação de modo a contribuir na conscientização de seu interlocutor, ou seja, o RAP contempla uma linguagem do cotidiano e justifica por meio desta sua forma de produzir literatura. Neste caso, o RAP se concretiza subjetivando a concretude psicológica da ação humana, metaforizando em seu plano as representações sociais na ação cultural de seus versos na realização da linguagem que visa não tanto tecer uma teoria, mas sim apresentá-la como realidade concreta enfatizada pelo poema doze (12) de outubro, que em sua referência aos jovens meninos trazem consigo a velada contradição aniquiladora da pseudo-esperança, somente apodrecem e não mais vivem, morrem.

Bibliografia

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução, Gisela Domschke. Primeira edição-1998.

GEREMIAS, Luiz. *A Fúria Negra Ressuscita: as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro*. Ano 1996.

EIKHEBAUM et al teoria da literatura – formalistas russos – pdf- 1970.

CARVALHO LOPES, Adriana. *A transgressão do sujeito racializado no discurso do hip-hop brasileiro*.

VANESSA BERGAMINI, Cláudia. AUGUSTO GARCIA FERNANDES, Frederico. *O RAP como voz da periferia londrinense: uma abordagem de produções poética oral*.

CHRISTINA BENTES, Anna. FERNANDES, Frederico. *A poesia oral nas periferias do mundo: hip-hop e rap*.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Discografia

CENTRAL, Facção. “*Álbum versus sangrentos*” – faixa quatro - música: 12 de outubro: ano 1999.